

Bettina Bremme

Szenen einer sporadischen Annäherung – Argentinien und Deutschland im Film

Die cineastische Beziehung zwischen Deutschland und Argentinien gleicht einem Flirt auf Distanz, der seit vielen Jahren auf niedriger Flamme köchelt. Ein paar unermüdliche Einzelpersonen – FilmemacherInnen, Festivalleute, VerleiherInnen, JournalistInnen – pendeln hin und her und sorgen dafür, dass die Glut nie ganz erlöscht. Intensiv wird es selten – kein Vergleich zu der teilweise symbiotischen Beziehung zwischen der argentinischen und der spanischen Filmszene. Allerdings springt in den letzten Jahren immer häufiger der Funke über – zum Beispiel, wenn ein argentinischer Film bei der Berlinale einen “Silbernen Bären” erringt.

Leise, aber stetig hat sich in den letzten Jahren die Präsenz des argentinischen Kinos in Deutschland und auch bei der Berlinale erhöht. Den Anfang machte 2001 die damals 33-jährige Argentinierin Lucrecia Martel, deren Erstlingswerk *La ciénaga/Der Morast* zu den großen Entdeckungen des Wettbewerbs gehörte und den “Alfred-Bauer-Preis” erhielt, der besonders innovative künstlerische Leistungen würdigt. 2006 ging diese Auszeichnung an den Argentinier Rodrigo Moreno für *El custodio/Der Schatten*. 2004 gewann der argentinische Film *El abrazo partido/Die geteilte Umarmung* den “Silbernen Bären”, der Protagonist Daniel Hendler wurde als bester Darsteller prämiert. Der argentinische Film *El Otro/Der Andere* von Ariel Rotter, der 2007 im Wettbewerb startete, wurde ebenfalls doppelt ausgezeichnet mit einem “Silbernen Bären” für den Film sowie für den Hauptdarsteller Julio Chávez. Auf der Berlinale 2009 gewann der Film eines in Uruguay lebenden Argentiniers überraschend drei der wichtigsten Preise des Wettbewerbs: Für sein Filmdebüt *Gigante*, der in Montevideo spielt, wurde Adrián Biniez mit dem “Silbernen Bären” – Großer Preis der Jury, dem “Preis für das beste Erstlingswerk” sowie mit dem “Alfred-Bauer-Preis” ausgezeichnet. Wie viele lateinamerikanische Filme der letzten Jahre ist *Gigante* eine internationale Koproduktion – in diesem

Fall zwischen Uruguay, Argentinien, den Niederlanden und Deutschland.

1. Erinnerung an die Ausplünderung – die Präsenz argentinischer Filme auf deutschen (Festival-)Leinwänden im Rückblick

Sogar einen “Goldenen Bären” gab es für Argentinien in den letzten Jahren auf der Berlinale: 2004 erhielt Fernando E. Solanas diese Statue für sein Lebenswerk. Geehrt wurde damit einer der Mitbegründer des *Nuevo Cine Latinoamericano* der sechziger Jahre, der immer noch als Filmemacher und politischer Aktivist tätig ist: Auf den Ausbruch der wirtschaftlichen Krise in Argentinien 2001 reagierte Solanas mit dem Dokumentarfilm *Memoria del saqueo/Erinnerung an die Ausplünderung* (2003), einer gnadenlosen Abrechnung mit Jahrzehnten von Misswirtschaft und Korruption. Die Aufführung von Solanas’ wort- und bildgewaltigem 255-minütigen Filmessay *La hora de los hornos* auf der Berlinale im Juni 1968 markiert nach wie vor einen Meilenstein in der Rezeption des argentinischen Kinos in Deutschland. Der Publizist und Kenner des lateinamerikanischen Films, Peter B. Schumann, der viele Jahre das Internationale Forum des jungen Films der Berlinale mitgestaltete, erinnert sich mehr als vierzig Jahre später noch lebhaft an dieses Ereignis:

La hora de los hornos lief in Berlin, nachdem er zuvor beim Festival in Pesaro mit großem Erfolg und trotz großem Widerstand von Seiten der Neofaschisten aufgeführt worden war. Und hier ist er natürlich auch auf eine sehr politisierte Szene getroffen. Ich glaube, es hat keinen argentinischen Film gegeben, der politisch so viel Solidarität entwickelt hat und die Leute derart bewegt hat wie *La hora de los hornos* im Jahre 1968 (Schumann 2010).

1973 wurde der argentinische Film *Los siete locos* auf der Berlinale mit einem “Silbernen Bären” ausgezeichnet, ein düsteres, existentialistisches Drama, das Leopoldo Torre Nilsson nach einer Romanvorlage von Roberto Arlt inszenierte. Im folgenden Jahr war der Regisseur, Drehbuchautor und Filmproduzent Rodolfo Kuhn Präsident der Wettbewerbsjury. Einer der “Silbernen Bären” ging in diesem Jahr an den Film *La Patagonia rebelde* (1974) von Héctor Olivera, der auf dem Buch *Los vengadores de la Patagonia trágica* von Osvaldo Bayer basierte. Während der Zeit der Militärdiktatur war das argentinische Kino in Deutschland primär durch die Filme präsent, die Fernando E.

Solanas und andere Regisseure im Exil drehten. Dies änderte sich erst wieder nach der Rückkehr zur Demokratie. Die Wettbewerbsjury der Berlinale 1984, der auch die in Buenos Aires geborene und seit den sechziger Jahren in Deutschland lebende Regisseurin Jeanine Meerapfel angehörte, zeichnete Héctor Oliveras Film *No habrá más penas ni olvido* (1983) mit dem "Spezialpreis" aus. Sowohl dieser Film als auch *La deuda interna* von Miguel Pereira, der 1988 einen "Silbernen Bären" erhielt, legten den Finger in die offenen Wunden der argentinischen Gesellschaft.

Die starke Politisierung war das Merkmal vieler der argentinischen Filme, die in diesen Jahren in Deutschland in die Kinos kamen. Peter B. Schumann resümiert:

Die Filme waren vor allem in den achtziger Jahren sehr interessant, weil sie ein Stück Geschichte aufgearbeitet haben. Ab 1983/84 kamen dann Filme, vor allem von jungen Regisseuren, über die Militärdiktatur heraus. Vor allem in Argentinien wurde eine Vielzahl solcher Filme gedreht – bis die Argentinier es selbst nicht mehr ertragen konnten. Diese Filme trafen auf eine große Aufnahmebereitschaft hier in Deutschland, da man gesehen hat, was damals eigentlich los war und wie die Argentinier das heute – also in den achtziger Jahren – verarbeiteten. Das war eine ganz entscheidende Etappe des Durchbruchs einer jungen Generation im argentinischen Kino, die auch hier auf großes Interesse getroffen ist. Weniger vielleicht durch ihre Ästhetik als durch eine außerordentlich bemerkenswerte Thematik (Schumann 2010).

2. Argentinisches Kino = lateinamerikanisches Kino?

Wenn man sich die Präsenz des argentinischen Kinos in Deutschland anschaut, liegt die Frage nahe, ob und inwieweit das Publikum für argentinische Filme sich von demjenigen unterscheidet, das sich für lateinamerikanische Filme im Allgemeinen interessiert. Leider gibt es zu diesem Thema – wie zur Präsenz des lateinamerikanischen Kinos in Deutschland überhaupt – keine statistischen Erhebungen, sodass man einzig und allein auf Erfahrungswerte von KennerInnen der Szene zurückgreifen kann. Nach Einschätzung von Peter B. Schumann gibt es keine signifikanten Unterschiede, was die Attraktivität eines bestimmten Filmlandes für das Publikum in Deutschland angeht:

Es gibt ein gewisses normales Interesse für Filme aus Lateinamerika. Bei Kuba ist es noch ein bisschen anders, da besteht auch ein politisches Interesse. Aber wenn es um Filme aus Argentinien, Brasilien, Mexiko oder Chile geht – das sind ja die wichtigsten Filmländer im Augenblick –, das

Publikum, das dort hineinströmt, ist, glaube ich, immer das gleiche. Man kann sagen, dass der argentinische Film insgesamt zu den bekanntesten nationalen Filmerscheinungen Lateinamerikas heute zählt. Der brasilianische Film hat davor, in den siebziger Jahren, eine große Rolle gespielt. Seitdem gibt es immer wieder einzelne Filme aus Brasilien, die ein größeres Interesse erregen. Aber in der Breite ist von allen lateinamerikanischen Filmlandschaften die argentinische diejenige, die bei den Zuschauern die größte Aufmerksamkeit erreicht hat (Schumann 2010).

Die zunehmende Präsenz des argentinischen Kinos auf deutschen Leinwänden seit der Jahrtausendwende ist in entscheidendem Maße dem kreativen Aufschwung zu verdanken, den Argentinien seitdem – allen wirtschaftlichen Turbulenzen zum Trotz – erlebt. Auch die wachsende Zahl der internationalen Koproduktionen zwischen Lateinamerika und Europa hat auf diesem Gebiet einiges ins Rollen gebracht. Zwar ist die deutsche Filmszene bei Weitem nicht so eng mit Argentinien vernetzt wie die spanische. Doch nehmen auch hier die Koproduktionen zu.

Eine positive Rolle spielt in diesem Zusammenhang der 2004 von der Berlinale und der staatlichen Kulturstiftung des Bundes initiierte *World Cinema Fund* (WCF). Zwar verfügt dieser Fonds, der Koproduktionen zwischen Deutschland und Lateinamerika, Asien und Afrika fördert, nur über einen Jahresetat von 500.000 Euro; allerdings kann das Geld in den betreffenden Ländern des Südens ausgegeben werden. Zudem geht es dem WCF, ähnlich wie vergleichbaren anderen westeuropäischen Fonds, nicht nur um die direkte finanzielle Unterstützung, sondern auch um die internationale Vernetzung, die durch solche Projekte vorangetrieben wird. Die Unterstützung durch den *World Cinema Fund* fungiert gegenüber anderen Geldgebern „wie eine Qualitätsgarantie“, meint der argentinische Produzent Hernán Musalupi, dessen vom WCF geförderte Produktion *El custodio* anschließend den Sprung in den Wettbewerb der Berlinale schaffte (Hernán Musalupi bei der Pressekonferenz des *World Cinema Fund* am 13.02.2008 in Berlin). Auch der seit 2003 existierende Talentcampus der Berlinale, der dem cineastischen Nachwuchs aus aller Welt ein Forum für Workshops und Austausch untereinander bietet, wird viel von jungen Filmleuten aus Lateinamerika genutzt. 2005 unterstützte der Talentcampus der Berlinale einen Talentcampus für Teilnehmer aus Zentral- und Südamerika im Rahmen des *Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente* – BAFICI.

3. *Historias de vida y melancolía*: Festivals, Koproduktionen und Netzwerke

Der Erfolg einzelner lateinamerikanischer Filme kann wenig bewirken, wenn sich nicht gleichzeitig etwas an den Rahmenkonstellationen ändert. In Deutschland führt der lateinamerikanische Film in kommerzieller Hinsicht eine Nischenexistenz. Nichtsdestotrotz agiert hier seit Jahren eine kleine, aber sehr engagierte Szene von Organisationen und Einzelpersonen, die sich darum bemühen, ihn auch einem größeren Publikum nahezubringen. So hat sich das ursprünglich auf die Studentenstadt Tübingen begrenzte Filmfestival *Cine Latino* vor Jahren bereits auf die Städte Stuttgart, Frankfurt, Heidelberg und Freiburg ausgeweitet. In Hamburg finden bereits seit Ende der achtziger Jahre Lateinamerika-Filmtage statt, in Leipzig gibt es seit 2007 jährlich die Argentinischen Filmtage. Die Liste ließe sich um Filmreihen in anderen deutschen Städten ergänzen, wobei das Gravitationszentrum des Austausches mit Argentinien sich in Berlin befindet, einer Stadt, in der nicht nur viele lateinamerikanische Kulturschaffende immer wieder Zwischenstation machen, sondern wo auch eine sehr große „Lateinamerikaszene“ existiert: In den Kinos „Central“ und „Eiszeit“ werden regelmäßig lateinamerikanische Filme gezeigt. Im Rahmen einer Veranstaltungsreihe zum 150. Jahrestag des deutsch-argentinischen Freundschafts-, Handels- und Schifffahrtsvertrages wurde 2007 in den Hackeschen Höfen in Berlin-Mitte eine argentinische Filmreihe mit dem Titel *Historias de vida y melancolía* präsentiert. Die Freunde der Deutschen Kinemathek, die in Berlin das Kino „Arsenal“ betreiben und personell und organisatorisch eng mit dem Internationalen Forum des jungen Films der Berlinale verzahnt sind, zeigen seit vielen Jahren Filmreihen zu Lateinamerika (Bremme 2008: 19-22).

4. Die Suche nach „Türöffnern“ für ein „Nischenkino“

Jedes Mal, wenn ein lateinamerikanischer Film bei der Berlinale ausgezeichnet wird, stellt sich die Frage, ob es dem prämierten Werk gelingen wird, als Wegbereiter für andere Produktionen des Kontinents zu fungieren. Das beste Beispiel dafür, wie die Popularität eines Films den Weg für andere bereiten kann, war 1994 der Gewinn des „Silbernen Bären“ durch den kubanischen Film *Fresa y*

chocolate/Erdbeer und Schokolade von Tomás Gutiérrez Alea und Juan Carlos Tabío, dem in Deutschland eine regelrechte Kuba-Film-Welle folgte. Walter Salles' Film *Central do Brasil*, der 1998 als erster lateinamerikanischer Film einen "Goldenen Bären" gewann, konnte in Westeuropa einen durchaus ansehnlichen Publikumserfolg verbuchen: Ihn sahen im EU-Raum 1,6 Millionen Menschen. Anschließend wurde diese Rolle von Fernando Meirelles' Faveladrama *Cidade de Deus* übernommen, der auch in Deutschland für Furore sorgte. Von den argentinischen Filmen, die in den letzten Jahren in Deutschland liefen, war keinem ein großer Publikumserfolg beschieden – auch nicht Filmen wie etwa *Nueve Reinas* (2000) von Fabián Bielinsky oder *El hijo de la novia/Der Sohn der Braut* (2001) von Juan José Campanella, die sich beispielsweise in Spanien zu wahren Kultfilmen entwickelten.

Die Frage nach einer möglichen "Türöffnerfunktion" eines Films beantwortet Peter B. Schumann mit Skepsis:

Ich habe keine Zahlen, aber mein Gefühl sagt mir, dass dem eigentlich nicht so ist. Das hilft dem jeweiligen Film ein bisschen weiter, einen Verleih zu finden. Die großen Verleiher haben sich nie um lateinamerikanisches Kino gekümmert, von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen. Die großen Festivalpreise – ein Goldener oder Silberner Bär oder gar ein Oscar –, bewirken, dass sich ein Film etwas besser bewegt. Und mal gibt es eine kleine Konjunktur, wo die Aufmerksamkeit besonders auf einen bestimmten argentinischen Film gelenkt wird. Ich glaube nicht, dass solche Preise eine wirkliche Funktion haben, um etwas für das argentinische oder das brasilianische oder das lateinamerikanische Kino im Allgemeinen zu bewegen. Das hängt wirklich immer vom jeweiligen Film ab und dann natürlich auch davon, welche kommerzielle Chance ein Verleiher darin sieht. Ich glaube, die Bereitschaft, lateinamerikanische Filme heute zu zeigen, ist gerade auch bei den kleineren Verleihern gestiegen. Für die großen Verleiher bringen sie nicht genug Geld ein. Aber bei kleineren und mittleren Verleihen gibt es eine gewisse Leidenschaft, auch lateinamerikanische Filme zu zeigen. Und ich bin immer wieder erstaunt über die Vielzahl des Angebotes, das es gibt. Aber es ist nach wie vor ein Nischenkino, es ist kein Mainstreamkino, was aus Lateinamerika bei uns zu sehen ist (Schumann 2010).

Wesentlich düsterer sieht Peter B. Schumann die Bilanz der letzten Jahre, was die Präsenz des argentinischen und des lateinamerikanischen Kinos allgemein im deutschen Fernsehen angeht:

Das Fernsehen ist ein besonders trauriges Kapitel. Es gab in den sechziger und siebziger Jahren eine große Bereitschaft, Filme aus Lateinamerika und gerade auch aus Argentinien zu zeigen – zum Beispiel von Leo-

poldo Torre Nilsson. Auch *La hora de los hornos* lief im deutschen Fernsehen. Dies ging bis Anfang der achtziger Jahre. Dann wurde alles sehr stark zurückgefahren, weil das Fernsehen ja unter einem Quotendiktat lebt und diese Filme dann allenfalls nach Mitternacht ausstrahlt, wo sie zwar keiner sehen, aber viele Leute sie sich vielleicht herunterladen können. Oder es gibt diese Filme dann bei arte oder bei 3sat. Aber darüber hinaus gibt es leider im deutschen Fernsehen ganz wenig Möglichkeiten für lateinamerikanische und in diesem Zusammenhang natürlich auch für argentinische Filme (Schumann 2010).

Dagegen hat sich laut Peter B. Schumann in den letzten Jahren etliches im Bereich des DVD-Vertriebes getan:

Da ist sehr viel gemacht worden. So hat der Trigon Verleih aus der Schweiz sehr viele argentinische Filme herausgebracht, zum Beispiel von Fernando Solanas, Eliseo Subiela und Daniel Burmann – es gibt eigentlich kaum etwas, was die nicht als DVD publiziert haben. Auch andere kleine Verleihe haben lateinamerikanisches Kino herausgebracht, und man kann es über Amazon beziehen. Diese DVDs sind allerdings kaum in den großen Videoabteilungen der Kaufhäuser und Supermärkte erhältlich, wo dann unheimlich viel Kino der Welt vorhanden ist und unglaublich wenig Kino aus Lateinamerika bzw. aus Argentinien. Es ist also heute wesentlich leichter, Filme auf DVD zu kaufen oder zu bestellen aus allen möglich Quellen. Aber diese DVDs sind immer noch keine Massenartikel, und man muß sie schon gezielt suchen (Schumann 2010).

5. Leben und Arbeiten zwischen den Kontinenten: Filmschaffende aus Argentinien in Deutschland

Der cineastische Austausch zwischen Deutschland und Argentinien lebt entscheidend von den argentinischen Filmschaffenden, die in Deutschland leben und oft auf beiden Seiten des Atlantiks arbeiten. Es handelt sich um eine Handvoll RegisseurInnen, die zu verschiedenen Zeitpunkten nach Deutschland gekommen sind – zumeist, um hier zu studieren. Am bekanntesten sind Jeanine Meerapfel, Ciro Capellari und Germán Kral.

In diesem Zusammenhang ist auch der Regisseur Peter Lilienthal zu nennen, der allerdings primär eine Verbindung nach Uruguay hat. 1929 in Berlin geboren, wanderte Lilienthal 1939 mit seiner jüdischen Familie nach Uruguay aus. In den fünfziger Jahren kehrte er in seine Geburtsstadt zurück, um dort an der Hochschule für bildende Künste zu studieren. Lilienthal war einer der wichtigsten Vertreter des Neuen deutschen Films der sechziger und siebziger Jahre und drehte zahlreiche Filme, die sich mit der Repression und den Diktaturen in Latein-

amerika auseinandersetzen, wie etwa *La Victoria* (1973), der im März 1973 während der Parlamentswahlen in Chile gedreht wurde, *Der Aufstand* (1979/80), der unmittelbar nach dem Sieg der Sandinisten in Nicaragua gedreht wurde, und *Der Radfahrer von San Cristóbal* (1987) nach dem gleichnamigen Roman des Chilenen Antonio Skármeta. Alle diese Filme sind deutsche Produktionen, die auf Spanisch und mit internationalen Teams gedreht wurden. Der Roman *Cuarteles del invierno* von Osvaldo Soriano diente Lilienthal als Vorlage für den Film *Das Autogramm*, den er 1983/84 realisierte. Die Geschichte spielt in einer südamerikanischen Diktatur, die unschwer als Argentinien zu identifizieren ist. Wie bei den meisten seiner anderen Filme geht es auch hier um die alltägliche Gratwanderung zwischen Überlebenskunst und Anpassung in einer Diktatur und um das Entstehen von Solidarität – ein Thema, das Lilienthal auch in Bezug auf Deutschland wiederholt beschäftigt. So dreht sich sein 1978/79 entstandener Film *David*, der im Berlin der Nazizeit spielt, um einen jüdischen Jungen, der versucht, sich mit diversen Kniffen durchs Leben zu schlagen – und am Leben zu bleiben (Bremme 2000: 243-246).

6. Jeanine Meerapfel: „Ich trage meine Heimat in den Schuhen“

Auch Jeanine Meerapfels Filmschaffen ist, ebenso wie ihr Leben, durch die Geschichte von Diktatur, Flucht und Vertreibung gekennzeichnet. In ihrem Dokumentarfilm *Im Land meiner Eltern* (1981) mischt Meerapfel eigene Gedankengänge mit Interviews von anderen Juden und Jüdinnen, die – wie sie selbst – zu diesem Zeitpunkt in West-Berlin leben. Immer wieder stellt sie sich in laut gesprochenen Gedankengängen, die dem Film unterlegt sind, die Frage, wo sie hingehört:

Wenn es Hitler nicht gegeben hätte, wäre ich ein deutsch-jüdisches Kind geworden, mehr deutsch als jüdisch, in einem kleinen süddeutschen Dorf. Zu der Unordnung meiner Identität gehört, dass ich jahrelang damit beschäftigt war, eine echte Argentinierin zu sein. Und nun Deutschland. Ich sage nicht, es ist nicht mein Land. Ich sage: Das war das Land meiner Eltern, und es ist auch mein Land. Sie mussten weg, aber ich bin hier.

Da die Juden Jahrhunderte lang immer hätten fliehen müssen, hätten sich „die Wurzeln in die Luft entwickelt, weil das die einzige Art ist, zu überleben. Jetzt ist es aber so, dass ich meine Wurzeln nicht in der Luft haben möchte. Ich möchte, dass ich zu einem Platz gehöre

und nicht überallhin.“ Die Suche nach diesem Ort führt Jeanine Meerapfel an die verschiedensten Plätze. Während sie im Auto die Straße des 17. Juni entlang Richtung Siegessäule fährt, mischen sich die Klänge von Beethovens “Freude schöner Götterfunken” mit Carlos Gardels Tangoklassiker “Mi Buenos Aires querido” – “Mein geliebtes Buenos Aires”. Ihre Suche nach Spuren der eigenen Geschichte und Fragmenten der persönlichen Identität führt die Regisseurin auch über den türkischen Markt am Kreuzberger Maybachufer. “Es gibt heute Schlimmeres, als in Deutschland Jude zu sein”, meint eine der interviewten Jüdinnen. Trotz dieser Kritik an den Zuständen in Deutschland gibt es in *Im Land meiner Eltern* auch Hoffnungsschimmer. Besonders werden diese verkörpert durch die kleine Anja, die vor wenigen Jahren mit ihren jüdischen Eltern aus New York kam und mit Jeanine Meerapfel durch die Straßen von Berlin streift.

Jeanine Meerapfel, 1943 in Buenos Aires geboren, zog in den frühen Sechzigern nach Deutschland. Die meisten ihrer Filme drehen sich um das Hin- und Herpendeln zwischen den Kontinenten und die Suche nach einer persönlichen Identität. In dem Spielfilm *Malou* (1980/81) gerät Hannah, die in Argentinien geboren wurde und in Berlin lebt, in eine Beziehungs- und Sinnkrise, die sie veranlasst, sich auf die Suche nach den Spuren ihrer Mutter Malou zu begeben, einer französischen Animierdame, die während der Nazizeit mit ihrem jüdischen Ehemann nach Buenos Aires emigrierte. Auch die Menschenrechtsverletzungen während des Militärregimes in Argentinien, die Suche nach den Verschwundenen beschäftigen sie immer wieder. Ihr Film *La amiga* (1987) spielt kurz nach dem Ende der Diktatur und erzählt die Geschichte zweier Frauen, die während ihrer Jugend in Buenos Aires enge Freundinnen waren und nach dem Ende der Militärdiktatur wieder aufeinandertreffen. Beide sind von den Erfahrungen der Repression gezeichnet, wenn auch auf unterschiedliche Weise: Raquel, eine erfolgreiche Schauspielerin jüdisch-deutscher Abstammung, kehrt aus dem Exil in Deutschland zurück, wo sie nie heimisch geworden ist. Die andere, Maria, ist auf der Suche nach ihrem Sohn, der von den Militärs verschleppt wurde, und schließt sich den “Müttern der Plaza de Mayo” an.

1986 veranstaltete Jeanine Meerapfel auf Einladung des Goethe-Instituts und des argentinischen *Instituto de Cine* einen Workshop mit argentinischen Filmschaffenden in Buenos Aires. Das vorgegebene

Thema war: "Angst". Das Resultat dieser Begegnung ist der Dokumentarfilm *Desembarcos/Es gibt kein Vergessen* (1986-1989). Jeanine Meerapfel erinnert sich in einem Interview 2009 an die speziellen Umstände und die Atmosphäre dieses Projektes:

Ich habe warmherzige Erinnerungen an die Menschen, mit denen ich da gearbeitet habe. Gleichzeitig erinnere ich mich an die Angst, die wir spürten, als wir vor dem Pozo in Quilmes waren, dem Ort, wo Alcides Chiesa [ein enger Mitarbeiter des Projektes, Anm. B. B.] verschleppt war, und wir sahen, dass es ein noch funktionierendes Kommissariat ist. Die Angst hat uns bis in den Schnitt begleitet: als die *carapintadas* einen Aufstand machten, und man befürchten musste, dass die Brutalität der Diktatur wiederkehrte. Dieser Workshop war mit eine der intensivsten Zeiten meines Lebens als Dozentin, weil der Wunsch dieser jungen Leute nach Gerechtigkeit und Erinnerung sich gedeckt hat mit dem, was Tausende von Menschen, von den Müttern der Plaza de Mayo angeführt, auf den Straßen verlangt haben (Meerapfel 2009).

Auch wenn sie ihre Filmthemen vorwiegend in Argentinien findet, richtet Meerapfel im Laufe der Jahre ihr Augenmerk auch auf die Situation der Ausländerinnen und Ausländer in Deutschland, zieht direkt oder indirekt Vergleiche. So porträtiert sie 1985 in *Die Kümmeltürkin geht* ihre türkische Bekannte Melek, die nach 14 Jahren in West-Berlin beschließt, in ihre Heimatstadt Istanbul zurückzukehren.

Die Themen Exil und Migration ziehen sich wie ein roter Faden durch Meerapfels Filmschaffen. Der 1995 gedrehte Spielfilm *Amigomío* erzählt von der Flucht eines Vaters und seines Sohnes während der Militärdiktatur. *Amigomío* sei, so Jeanine Meerapfel in einem Interview anlässlich des Filmstarts 1995, eine Parabel. Die Eltern der Hauptperson Carlos sind einst vor den Nazis nach Argentinien geflohen. Nun wird während der Militärdiktatur ihre Schwiegertochter verschleppt, müssen Sohn und Enkel Hals über Kopf dem Land den Rücken kehren.

Diese Wiederholung der Geschichte hat mich interessiert. Ein Zyklus aus Geschichten von Menschen, die nicht dableiben können, wo sie gerade ein bisschen Wurzeln geschlagen haben. Das ist heute die Situation von vielen Menschen in der Welt (Meerapfel 1995).

Was sie persönlich angeht, weiß Jeanine Meerapfel aber auch die positiven Seiten des Pendelns zwischen den Welten zu schätzen:

Für mich persönlich ist es ein großer Reichtum, dass ich sowohl die lateinamerikanische als auch die europäische Kultur in mir trage. Auch unser Film ist stark von dem Wunsch geprägt, sowohl ein Publikum in La-

teinamerika als auch in Deutschland zu erreichen. Wenn es für mich persönlich eine kulturelle Identität gibt, dann in den Filmen, die ich mache. Eine der Fragen, die *Amigomío* stellt, ist allerdings auch, ob man eine solche braucht, ob diese sich nicht verändert mit den Erlebnissen, die man hat, mit den Menschen, die man trifft. Ein Freund von mir hat mal gesagt: "Ich trage meine Heimat in den Schuhen." Ein sehr schönes Bild. Die tragen dich irgendwo hin (zit. nach Bremme 2000: 295-296).

7. **Ciro Cappellari: zwischen der Wahlheimat Berlin und dem "Wohnzimmer" Patagonien**

Der 1959 in Buenos Aires geborene und seit 1984 in Berlin lebende Regisseur **Ciro Cappellari** ist sowohl endlose Weiten als auch gigantische Entfernungen gewöhnt.

Patagonien ist für die Menschen hier in Deutschland ein magisches Wort, scheint für sie den entlegensten Ort auf der Welt zu symbolisieren. Für mich ist es dagegen fast so vertraut wie mein Wohnzimmer. Ich habe gewissermaßen einen Film in meinem eigenen Wohnzimmer gedreht (Interview von Bettina Bremme mit **Ciro Cappellari** vom Mai 1997, zit. nach Bremme 2000: 297-299).

Cappellari wuchs in der patagonischen Kleinstadt Ingeniero Jacobacci auf, wo sein Vater als Arzt arbeitete. Anfang der 1980er Jahre brach er auf in Richtung Europa, um dort Film zu studieren. Nach einem kurzen Intermezzo als Fotograf begann er, an der DFFB (Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin) zu studieren und macht sich im Laufe der Zeit auch als Kameramann einen Namen – unter anderem bei Pepe Danquarts Oscar-prämiertem Kurzfilm *Schwarzfahrer* (1993).

Für sein erstes größeres Projekt, den Dokumentarfilm *Amor América*, zog es Cappellari jedoch nach Argentinien. *Amor América* (1989) ist eine Liebeserklärung an Patagonien und seine Bewohner, aber gleichzeitig eine schonungslose Abrechnung mit dem Fundus eurozentrischer Gründungsmythen, den sich weiße Soldaten und "Pioniere" in gnadenlosen Vernichtungsfeldzügen zusammenplünderten. *Sohn des Flusses* (1991), Cappellaris erster Spielfilm, setzt sich mit der Suche eines indianischen Jungen nach seinem Platz in der Gesellschaft auseinander. Den Abschluss der Trilogie bildet der Spielfilm *Sin Querer/Die Zeit der Flamingos* (1997), eine deutsch-argentinische Koproduktion. Wiederum fokussiert Cappellari die Nahtstellen, an denen verschiedene argentinische Traditionen und Identitäten aufei-

inander treffen, konzentriert sich aber stärker auf die europäischen Einwanderer, die es nach Patagonien verschlagen hat.

In einem Interview anlässlich des deutschen Kinostarts von *Sin querer* 1997 beschrieb Cappellari sein Verhältnis zu Patagonien und die Wirkung, die diese Landschaft auf die Deutschen in seinem Drehteam hatte:

Ich liebe diese Landschaft, obwohl sie so menschenfeindlich ist. Mein deutscher Kameramann Jürgen Jürges hat etwas sehr Schönes gesagt, als wir diese endlose Steppe sahen, wo du das Gefühl hast, die Erde ist ganz klein und du bist noch kleiner, und dann hast du einen riesigen Himmel über dem Kopf. Er sagte: Man fühlt sich hier dem Tod näher. Das habe ich auch gespürt, das ist auch nicht negativ gemeint. Man spürt sich in dieser Welt mehr mit der eigenen Existenz konfrontiert als in einer Großstadt, in der alles so selbstverständlich ist. Nichts schützt dich. Und das ergibt einen vollkommen anderen Lebenssinn (zit. nach Bremme 2000: 297-299).

Auch wenn Cappellaris eigener Lebensstil alles andere als bodenständig wirkt, ist doch auffällig, wie oft er in dem oben zitierten Interview das Wort "Wurzeln" gebrauchte, um seine eigene Identität zu umreißen – und das keineswegs nur in Bezug auf Argentinien, sondern auch auf Berlin, das für ihn eine "zweite Heimat" geworden war. Auf die Frage, ob das Großstadtleben in Berlin auch ein Gegengewicht darstelle zu der Einsamkeit, die er in Patagonien erlebt hat, erwiderte er:

Wahrscheinlich. Ich mag es sehr, in Städten zu leben. Im Gegensatz zu städtischen Leuten, die gerne auf dem Land leben würden. Wenn man so viel Ruhe geschluckt hat, dann hat man andere Bedürfnisse (zit. nach Bremme 2000: 297-299).

Jedoch:

Dass ich immer wiederkomme, um in Patagonien Filme zu drehen, hat damit zu tun, dass ich davon nicht wegkomme (zit. nach Bremme 2000: 297-299).

Zwölf Jahre, nachdem das oben zitierte Interview entstand, realisierte Ciro Cappellari als Ko-Regisseur einen Dokumentarfilm über Berlin. Den Impuls zu diesem Projekt gab interessanterweise ein Deutscher, der jahrzehntelang auf der anderen Seite des Atlantiks gelebt und gearbeitet hatte: Michael Ballhaus, der als Kameramann Rainer Werner Fassbinders bekannt wurde und anschließend eine höchst erfolgreiche Karriere in den USA startete. Laut Cappellari hatte Ballhaus von ei-

nem Fernsehredakteur des RBB (Rundfunk Berlin-Brandenburg) den Auftrag bekommen, "einen Film über das Berlin zu machen, welches er bei seiner Rückkehr nach Deutschland, nach vielen Jahren in Hollywood, vorgefunden hat" (zit. nach <www.cirocappellari.com>, 22.03.2010). Ballhaus schlug als Koautor- und -regisseur Ciro Cappellari vor. Das Ergebnis ihrer Zusammenarbeit ist der 119-minütige Dokumentaressay *In Berlin* (2009), das Porträt einer Metropole in Form eines prismatischen Aufrisses. Das Drehteam begleitet 20 Personen durch die Straßen und hinter die Kulissen der deutschen Hauptstadt. Die Palette reicht vom damaligen Außenminister Frank-Walter Steinmeier und dem Regierenden Bürgermeister Klaus Wowereit über Künstler und Künstlerinnen wie Christoph Schlingensief, Angela Winkler und Blixa Bargeld bis hin zu dem türkischen Kioskbesitzer Ercan Ergin. Ciro Cappellari meint zum Konzept des Films in einem Interview auf seiner Website:

Wir wollten eine möglichst große Anzahl von Porträts drehen, von möglichst unterschiedlichen Menschen, die sich zeitlich wie räumlich in der Stadt bewegen, leben und über ihre Stadt reflektieren. Es sollte keinen thematischen Schwerpunkt geben, um die verschiedenen Rollen der verschiedenen Menschen in der Stadt zu betonen. Diese Geschichten sollten am Ende verwoben werden, um die Gleichzeitigkeit ihres Lebens in der Stadt aufzuzeigen. Ebenso wichtig war uns natürlich, die Stadt Berlin zu einem eigenen Protagonisten zu machen (zit. nach <www.cirocappellari.com>, 22.03.2010).

8. Germán Kral: Von der Begeisterung für die Filme von Wim Wenders zur Tangoleidenschaft

Ebenso wie Jeanine Meerapfel und Ciro Cappellari kam auch der 1968 in Buenos Aires geborene Germán Kral nach Deutschland, um Film zu studieren – und blieb im Anschluss dort wohnen. Die treibende Kraft hinter seinem Entschluss war die Begeisterung für die Filme des Neuen deutschen Kinos, die er in Buenos Aires sah:

Ich erinnere mich an eine Retrospektive von Wim Wenders im Goethe-Institut, die sehr voll war. Man musste zwei Stunden vorher schon die Karten abholen, und wenn man Glück hatte, hatte man eine gekriegt. Für mich war der deutsche Film hauptsächlich Herzog, aber vor allem Wenders. Und ich erinnere mich, als ich *Der Stand der Dinge* gesehen habe, war ich absolut weg von der Welt. Die Filme von Wenders haben mich damals mitten ins Herz getroffen und mich für eine neue Art von Sensibilität und Wahrnehmung geöffnet. Ich fand seine Filme so toll, dass ich

dann wirklich den Weg gemacht habe von Buenos Aires nach Deutschland, um dort Film zu studieren. Wenders hat an der Filmhochschule in München studiert, und ich habe mir gedacht, das ist der Ort, wo ich hin will (Kral 2010).

Kral gelang es tatsächlich, 1991 einen Studienplatz an der Hochschule für Fernsehen und Film in München zu bekommen, wo er unter anderem Wenders als Dozenten hatte. Die Laufbahn des Argentiniers ist bis heute – sowohl was die Projekte als auch was den Stil angeht –, deutlich von seinem großen Vorbild beeinflusst. So arbeitete er 1993 in dem von Wenders betreuten Studentenfilm *Die Gebrüder Skladanowsky* mit.

Für sein erstes größeres eigenes Projekt zog es Kral Ende der neunziger Jahre nach Argentinien zurück: In dem autobiographischen Film *Imágenes de la ausencia/Buenos Aires, meine Geschichte* (1999) erzählt er von einer Reise von Deutschland nach Buenos Aires, auf der Suche nach seinem Vater, mit dem er 25 Jahre keinen Kontakt hatte, und den Gründen für die Trennung seiner Eltern vor vielen Jahren.

Als Wenders 1999 seinen Dokumentarfilm *Buena Vista Social Club* präsentierte, kam Germán Kral auf die Idee, einen ähnlichen Film mit alten Tangomusikern in Buenos Aires zu realisieren. Das Ergebnis ist *El último aplauso/Der letzte Applaus* (2009), den er im Zeitraum zwischen 1999 und 2006 drehte. Der räumliche und inhaltliche Ausgangspunkt des Films ist das Tangolokal “Bar El Chino”, das Kral 1999 erstmals betrat. Der Tipp mit dem äußerlich ziemlich heruntergekommenen, aber durch und durch authentischen Lokal kam interessanterweise von einer Deutschen, die als Touristin dort gewesen war: der Regisseurin Doris Dörrie, die als Dozentin an der Münchener Filmhochschule lehrte.

El último aplauso wird immer wieder mit *Buena Vista Social Club* verglichen – was angesichts des Themas und Krals enger Beziehung zu Wenders auch naheliegend ist. Der Film über die alten Tangomusiker braucht den Vergleich mit seinem berühmten Vorbild nicht zu scheuen. Im Gegensatz zu der teilweise oberflächlichen Herangehensweise von Wenders’ Film kommt Kral seinen ProtagonistInnen sehr nahe. Über Jahre hinweg reiste er mehrfach nach Argentinien, um das Auf und Ab im Leben der TangomusikerInnen zu dokumentieren: Als der Besitzer der “Bar El Chino” stirbt und das Lokal im Zuge der Wirtschaftskrise schließen muss, lässt der Filmemacher nicht locker

und besucht einige der SängerInnen und Musiker weiter. Dabei wird er Zeuge diverser biographischer Einschnitte und Wendungen. Diese verleihen dem Film eine Lebensnähe und einen langen Atem, wie sie nur eine Langzeitbeobachtung haben kann. *El último aplauso* kreist nicht nur um den Tango, sondern auch um das Überleben in den Zeiten der wirtschaftlichen Misere, um das Älterwerden, die Melancholie der Erinnerung und um den Tango als inneres und äußeres Refugium.

Am Ende des Films werden die SängerInnen Cristina de los Ángeles, Inés Arce und Julio César Fernán mit den jungen Musikern und Musikerinnen des “Orquesta Típica Imperial” zusammengebracht – eine sowohl musikalisch als auch menschlich interessante Begegnung, die auf Anregung von Germán Kral zustande kam. Was diesen – über die sonst im Dokumentarfilm übliche teilnehmende Beobachtung hinausgehenden – Einfluss des Regisseurs auf das Geschehen vor der Kamera angeht, gibt es eine deutliche Verbindungslinie zu *Buena Vista Social Club*. Germán Kral hatte zwischenzeitlich 2004 *Música Cubana* gedreht, ein Projekt, das eigentlich Wenders realisieren sollte und das dieser aus Zeitgründen an seinen ehemaligen Studenten weitergereicht hatte.

Música Cubana war eine Art von Fortsetzung von *Buena Vista Social Club*, aber mit jungen Musikern. Und da gab es einen Dialog zwischen den Generationen der alten und der jungen Musiker. Das hatte mich dann beeinflusst, einen ähnlichen Generationsdialog in dem Tangofilm zu versuchen (Kral 2010).

9. Deutsch-argentinische Filmteams: Gemeinsamkeiten in der “Sprache des Filmmachens”, Differenzen in der “Form des Denkens”

Beim Drehen eines Films kommt es nicht nur darauf an, die Dialoge und sonstigen Interaktionen vor der Kamera einzufangen. Auch die Kommunikation hinter den Kulissen ist von zentraler Bedeutung. Auf die Frage nach ihren Erfahrungen mit deutsch-argentinischen Drehteams meint Jeanine Meerapfel:

Da gibt es weniger Schwierigkeiten, als man sich vielleicht vorstellt. Denn die Mitarbeiter kennen das Projekt und sprechen die Sprache des Filmmachens. Sehr schön war zum Beispiel die Kommunikation meines deutschen Kameramannes Axel Block mit den Beleuchtern bei *La amiga*. Sie hatten keine gemeinsame Sprache, aber es genügten Zeichen mit der Hand, um zu verstehen, wie viele Kilowatt Licht an welcher Stelle und

wie oder wo gedimmt werden mussten. Es war herrlich anzuschauen. Komplizierter gestaltet sich die ganze Abrechnungs-Geschichte, weil es manchmal schwer zu vermitteln ist, dass man Geld ohne Rechnungen ausgegeben hat, oder weil die Form der Abrechnung oder auch des Denkens unterschiedlich ist (Meerapfel 2009).

Auch Germán Kral sieht die Zusammenarbeit recht positiv, trotz der unterschiedlichen Mentalitäten, die im Drehalltag ihren Ausdruck finden:

Meine Erfahrung, wenn Deutsche und Argentinier zusammenarbeiten, ist, dass sie sich sehr gut verstehen und mögen, aber es gibt zwei unterschiedliche Arbeitsweisen. Die Deutschen sind sehr arbeitsorientiert, sehr produktiv, sehr perfektionistisch. Und die Argentinier arbeiten auch sehr gut, aber dieser Extremismus fehlt ihnen. Und es gibt dadurch immer gewisse Reibungen. Das ist aber, wenn wir gewisse Feinheiten beobachten. Ich fand aber immer, dass die Zusammenarbeit zwischen Deutschen und Argentinern prinzipiell sehr gut war. Ich finde auch, dass es für die Deutschen, die nach Buenos Aires kommen, immer eine Bereicherung in ihrem Leben ist, so eine Gesellschaft zu erleben, wo die Menschen ein bisschen lockerer sind. Also Menschen, die auch hart arbeiten, aber gleichzeitig die Freude an der Arbeit behalten (Kral 2010).

10. Der fremde Blick auf Deutschland – und auf das eigene Geburtsland

Durch die Arbeit und das Leben in einem anderen Land verändert sich fast immer auch das Verhältnis zur eigenen Kultur. Altvertraute Themen und Motive, die zum halb verstaubten Inventar der eigenen biographischen Landschaft gehören, erscheinen manchmal schlagartig in einem neuen, facettenreicheren Licht. So erwachte Germán Kral's Interesse am Tango erst in Deutschland:

Ich glaube, ich hätte diesen Film über die Bar El Chino nicht gemacht, wenn ich weiter in Buenos Aires gelebt hätte. Wir Leute aus Buenos Aires wachsen mit Tango auf. Jeder von uns kann zwanzig, dreißig Tangos auswendig, auch wenn man sie nicht auswendig gelernt hat. Das heißt aber nicht, dass man diese Musik auch besonders mag. Zweifellos ist die Entfernung von Buenos Aires eine Sache, die meinen Blickwinkel tief verändert hat. Ich habe meine Liebe zum Tango in Deutschland entdeckt. Das erste Mal, dass ich bewusst einen Tango gehört habe, war ein paar Tage, nachdem ich in Berlin angekommen war. Ein Freund gab mir eine Kassette von Goyeneche mit dem Stück *Naranja en flor*. Goyeneche singt da: "Primero hay que saber sufrir, después amar, después partir, y al fin andar sin pensamiento [...]". Das war für mich wie Zen-Buddhismus, aber aus einer komplett unterschiedlichen Ecke. So habe ich den Tango bewusst entdeckt und angefangen, regelmäßig Tango zu hören und eine

Liebe und eine Beziehung zu dieser Musik entdeckt, die ich bis dahin nicht hatte. Diese Liebe ist für mich in Deutschland entstanden (Kral 2010).

Bei Jeanine Meerapfel brachte das Übersiedeln nach Deutschland in den sechziger Jahren einen Politisierungsprozess in Gang, der sowohl ihren Blick auf die Verhältnisse in Deutschland als auch auf die Situation in Argentinien schärfte:

Erst in Deutschland habe ich die Zusammenhänge zwischen dem Privaten und dem Politischen verstanden. Erst hier habe ich mich mit der Geschichte sowohl Deutschlands als auch Lateinamerikas auseinandergesetzt. Es war ein Reifungsprozess, der durch mein Studium in Ulm, aber auch durch die Politisierung in Deutschland in den späten sechziger Jahren verstärkt wurde. Die Auseinandersetzung mit deutscher Geschichte hat dazu geführt, dass ich die Geschichte Argentiniens genauer verstanden habe. In meinen Filmen habe ich immer wieder den Versuch unternommen, diese Zusammenhänge deutlich zu machen. In Deutschland wurde mir klar, was ich zu erzählen habe, aus der Distanz und aus der Nähe. Was ich erzählen will und was ich erzählen kann (Meerapfel 2009).

Sowohl Jeanine Meerapfel als auch Ciro Cappellari und Germán Kral zieht es zum Filmen oft nach Argentinien. Kral meint dazu:

Ich glaube, die Tatsache, dass ich hauptsächlich Geschichten aus Buenos Aires mache, hat etwas damit zu tun, dass man, um einen Film zu machen, eine große emotionale Beteiligung an dem braucht, was man erzählt. Wenn die nicht da ist, ist es sehr, sehr schwierig, Filme zu machen. Klar, man kann Auftragsproduktionen machen, das geht immer. Aber es fehlt dann doch am Ende eine gewisse Intensität und Wahrhaftigkeit. Und wahrscheinlich ist bei mir Buenos Aires immer noch sehr präsent. Ich habe immer noch das Gefühl, dass ich einen Teil von mir in Buenos Aires habe, den ich treffe, wenn ich dort bin. Dieser Teil hat auch mit Emotionen zu tun, mit einem emotionalen Leben, was ich in Deutschland vielleicht nicht so habe. Und diese Emotionen sind mit einer Kraft verbunden. Und das ist die Kraft, die man braucht, die zumindest ich brauche, um einen Film zu Ende zu führen. Ich glaube, dass ich immer noch, obwohl ich schon 18 Jahre in Deutschland lebe, Geschichten mache, die hauptsächlich aus Buenos Aires kommen. Erst jetzt habe ich das Gefühl, nach 18 Jahren, dass ich schon bereit wäre, Geschichten zu machen, die in Deutschland spielen – wahrscheinlich auch, weil ich die Mentalität, die Menschen und die Sprache besser kenne (Kral 2010).

Zu dem Zeitpunkt des zitierten Interviews, im Februar 2010, arbeitete Kral gerade an einem Projekt, das in München spielen soll. Wieder aber spielt der Tango eine zentrale Rolle:

Es geht um Deutsche, die alle in einer tiefen Krise stecken, weil sie sich entweder getrennt haben, oder Kinder sind geboren worden, und sie kommen damit nicht zurecht, oder Kinder kommen nicht, und sie kommen damit nicht zurecht. Und sie beginnen, Tango zu tanzen und erleben dadurch eine Veränderung in ihrem Leben. Es geht um die lebensverändernde Wirkung des Tangos, und um die Einsamkeit des Lebens in Deutschland (Kral 2010).

Die Einzigartigkeit der Filme, die von Personen gemacht werden, die sowohl Argentinien als auch Deutschland, Lateinamerika und Europa im Blick haben, liegt in den Geschichten, die das Aufeinandertreffen und die Vermischung dieser Kulturen zum Thema haben. Jeanine Meerapfel, deren Filme oft sowohl in Deutschland als auch in Argentinien – und teilweise auch noch in anderen Ländern Lateinamerikas und Europas – spielen, ist sich dieses enormen kreativen Potentials und seiner gesellschaftlichen Bedeutung bewusst:

Es ist wichtig, die Brückenfunktion zwischen Kulturen zu übernehmen. Geschichten von dort für hier und von hier für dort zu erzählen, das können wahrscheinlich Menschen am besten, die in beiden Ländern gelebt haben. Die "Übersetzung" der Lebenssituationen von Menschen in Argentinien nach Deutschland oder umgekehrt ist im Film besonders präzise zu machen. Bilder erzählen von sich aus, insbesondere, wenn man Bilder von Menschen mit Empathie und Anteilnahme macht (Meerapfel 2009).

Literaturverzeichnis

- Bremme, Bettina (2000): *Movie-mientos. Der lateinamerikanische Film: Streiflichter von unterwegs*. Stuttgart: Schmetterling.
- (2008): *Movie-mientos II. Der lateinamerikanische Film in den Zeiten globaler Umbrüche*. Stuttgart: Schmetterling.

Von der Autorin geführte Interviews

- Interview mit Ciro Cappellari im Mai 1997 (zitiert als Cappellari 1997).
- Interview mit Germán Kral am 05.02.2010 (zitiert als Kral 2010).
- Interview mit Jeanine Meerapfel im März 1995 (zitiert als Meerapfel 1995).
- Interview mit Jeanine Meerapfel im November 2009 (zitiert als Meerapfel 2009).
- Interview mit Peter B. Schumann im Januar 2010 (zitiert als Schumann 2010).